ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

Cat. no. 351

Matta is the most profo
painter of his generation

Marcel Duchamp (1946)

I

De jaren '30 hebben nog geen kroniekschrijver. De oorzaak daarvan is misschien het feit dat ze zich niet onder één noemer laten brengen, zoals het 'fin de siècle' en de 'happy twenties'. Waarschijnlijk hebben ze ook te weinig allure, want ze zijn besmeurd door aanslagen en straatgevechten, ze vormen een slordig toneel, waarop cynische politieke avonturiers zich voorbereiden om het hoogste woord te gaan voeren. Ze beginnen bij de economische crisistijd en eindigen met de tweede wereldoorlog. Overal in Europa treft men in deze tien jaren de symptomen aan van onderdrukking, het knevelen van de meningsuiting en terreur op ideologisch gebied. De lucht wordt drukkend, de politieke en geestelijke atmosfeer beklemmend. In het Oosten zowel als in het Westen raakt de praktijk van de gewelddaad ingeburgerd. Staatsgrepen, burgeroorlogen en demonstratieve processen bepalen het politieke toneel. Het zijn jaren van halve oplossingen, lichtvaardig gesloten verdragen en cynische overrompelingen. Demagogische rattenvangers nemen de gelegenheid te baat en zien kans, hun eigen wet te stellen. Waar overredingskracht niet voldoende effect heeft, zoekt men zijn heil bij rechtsverkrachting. Zo verging het Duitsland, Oostenrijk en Spanje.

Het zijn tien jaren van wantrouwige regressiepolitiek, van verwarring en radeloosheid, waarin de burgerlijk-democratische maatschappelijke ordening stap voor stap gedwongen werd, terrein te verliezen om ten slotte haar eigen graf te graven. In Frankrijk noemt men dat 'drôle de guerre', en dat klinkt als de titel van een film van Clair of Carné. Achter dit alles staat het berustende inzicht: het is te laat, de vrijheid is verspeeld en verspild doordat men hem beetje bij beetje heeft laten afkopen. Men heeft het recht voor een privilege aangezien dat men zichzelf kan verlenen en anderen onthouden, en men heeft het onrecht verheven tot een door God gewilde instelling. Maar de bourgeoisie, die tot 'heersende klasse' is gedegenereerd, wordt zelf het slachtoffer van zijn complotten: overweldigd door het fascisme, door de standenstaat en ten slotte door het 'front populaire', tracht deze groep een laatste rest van zijn machtspositie af te kopen tegen de prijs van neutraliteit.

De bittere smaak van het verzuim en van verloren illusies kleeft aan deze jaren. Het geweten van degenen die het onheil zagen naderen, is niet zuiver, want zij weten dat zij vaak op het verkeerde moment zorgeloos zijn geweest en pas hebben gewaarschuwd toen het al te laat was. Het verschil tussen neutraal en onverschillig is niet groot: de boekenverbrandingen werden geslikt, het sluiten van het Bauhaus werd nauwelijks opgemerkt, de emigrantenstroom werd met wantrouwen ontvangen. De democratieën zijn in hun schulp gekropen. Men laat de zaken maar hun beloop hebben.

Ook waar men een helderder inzicht zou verwachten, op Europa's linkervleugel, treden verschijnselen van verlamming op; het bestuursapparaat reageert hetzij koppig hetzij verward op de gebeurtenissen in Midden-Europa en weet niet goed raad met de riten van het stalinisme, de demonstratieve processen te Moskou. De linkervleugel ruimt het veld. Gebrek aan doortastendheid en bekrompen ideeën bezegelen zijn tragische lot. Het 'front populaire", dat Spanje laat schieten, valt spoedig daarop hetzelfde lot te beurt: liquidatie. De linksen laten zich even gemakkelijk als de burgerij overrompelen door de gang van zaken. Van hun kansen

VICTORIA AND ALBERT LIBRARY

weten zij nederlagen te maken. Het fascisme trekt er profijt van en ziet zijn tijd komen.
Dat is de dreigende horizon van de jaren '30. Op welke wegen begeeft het geestelijke leven zich? In Duitsland, dat in de jaren '20 een creatief zwaartepunt vormde, is er al gauw nog maar één weg: die van de 'Gleichschaltung'. Musea en hogescholen worden 'gezuiverd', de geestelijke elite van het land wordt uitgewezen of de mond gesnoerd. Duitsland is geen geïsoleerd geval, maar alleen de scherpste en meest agressieve uiting van de reactie, die nu overal aan het woord komt. Dat blijkt bijzonder duidelijk in de bouwkunst. Overal neemt men nu graag zijn toevlucht tot hol pathos, wanneer het gaat om de representatie van de 'hoogste waarden', en men maakt misbruik van de klassieke vormen. Daardoor heeft het 'Haus der deutschen Kunst' te München – zoals Joedicke (1) onlangs heeft opgemerkt – verbazend veel weg van het in dezelfde tijd gebouwde Musée National d'Art Moderne te Parijs. Het Palais de Chaillot verschilt er ook niet veel van. De architectuur wordt weer, wat hij in de negentiende eeuw was, een holle façade. Dit manifesteerde zich het duidelijkst op de Parijse Wereldtentoonstelling van 1937, waar het Duitse en het Sovjet-Russische paviljoen, die beide dezelfde fraseologie tot grondslag hadden, op een zeer klein terrein tegenover elkaar stonden.
Eens te meer bevestigt de kunst-steunende overheid de juistheid van Karl Kraus' woorden: 'De kunst heeft tot taak, ons onze ogen te openen. Wanneer het op het wereldtoneel niet klopt, valt het orkest in.' Want 'de kruidenier, die niet in staat is om eigen emoties op te brengen, moet zonder ophouden herinnerd worden aan de schoonheid van het leven' (2). En vooral dan, wanneer het sinistere politieke bedrijf om zich te dekken is aangewezen op esthetische coulissen – dan wordt het kunstwerk afleiding en alibi tegelijk en dan vervult het bovendien de functie van ordebewaarder in het staatsbestel. Ter overweging nog een coïncidentie: in 1927 neemt Le Corbusier deel aan de prijsvraag voor het Volkenbondspaleis te Geneve, in 1931 aan die voor het paleis van de Opperste Sovjet te Moskou. Geen van beide projecten wordt uitgevoerd, in beide gevallen wint het academisme het van de nieuwe architectuur. Het is niet toevallig, dat op de gemeenschappelijke waardering voor artistieke middelmatigheid allerwegen ook politieke medeplichtigheid volgt. In het begin van de zomer van 1935 sluiten de Sovjet-Unie en de Derde Republiek een verdrag van onderlinge bijstand. Niet overal wordt dit doorzichtige mariage de raison even luchthartig geaccepteerd. André Breton, woordvoerder van de surrealisten en een van de meest waakzame waarnemers van de Europese 'malaise', waarschuwt in een toespraak voor deze zonderlinge 'toenadering' en distantieert zich van beide partners. Wat Frankrijk aangaat is deze afzwering niet nieuw. Reeds in 1931 hadden de surrealisten in de film 'L'Age d'Or' (van Buñuel en Dali), die door de ordebewaarders werd opgevat als een uitdaging (en die ook als zodanig bedoeld was), een aanleiding gezien om te verklaren: 'Met deze wereld kunnen wij geen vergelijk treffen; wij behoren hem slechts in zoverre toe, als wij ons ertegen verzetten (3).' Dit verzet meende aanvankelijk in de Sovjet-Unie een geestverwant te bezitten. Maar spoedig kwam men tot beter inzicht. De 'codification de la poésie et de l'art' (Breton), die in de

1 *Jürgen Joedicke, Geschichte der modernen Architektur, Stuttgart 1958, blz. 116.*

2 *Von den Sehenswürdigkeiten (1908), in: Unsterblicher Witz, München 1961, blz. 68.*

3 *Maurice Nadeau, Documents Surréalistes, Paris 1948, blz. 176.*

dertiger jaren in Moskou wordt gedecreteerd, brengt ontzetting teweeg, het dogma van het socialistisch realisme scheidt de geesten. Het ontwaken is een desillusie, ook al blijft men nog steeds hopen op een koerswijziging. André Malraux gaat naar Moskou en zegt in een lezing: *Si 'les écrivains sont les ingénieurs des âmes', n'oubliez pas que la plus haute fonction d'un ingénieur est d'inventer. L'art n'est pas une soumission, c'est une conquête* (4).' Maar de bijval die deze rede ontvangt, brengt geen verandering in de partijbureaucratische doctrine.

Het probleem dat deze situatie oproept – het is ook een van de problemen van onze tijd –, werd door Breton als eis geformuleerd: 'Wat moeten we doen? De avantgardistische kunst staat tussen een volslagen gebrek aan begrip enerzijds en een maar heel betrekkelijke waardering anderzijds, die bepaald niet belangeloos is (5). Dit compromis kan niet langer worden geaccepteerd. Al diegenen onder de moderne kunstenaars – ik meen, dat zij de meerderheid vormen – die met hun werken onder de bourgeoisie verwarring willen stichten en haar op de vlucht willen drijven, al diegenen die met volle bewustzijn willen handelen in de geest van een nieuwe, betere wereld, hebben de plicht om zich teweer te stellen tegen de stroming die hen zou kunnen meevoeren naar het burgerlijke amusementsbedrijf (6)'. Aan deze tendens is totnogtoe niets veranderd, hij komt zelfs steeds duidelijker naar voren. Naarmate de zogenaamde 'moderne kunst' meer een officiële instelling wordt en zich verheugt in steun van overheidswege, wordt hij meer en meer een propagandistisch instrument 'ad usum Delphini'. Met andere woorden: 'De kunst is tegenwoordig een soort van burgerlijk tijdverdrijf, en de vormen die gerechtvaardigd waren door de razernij van de revolte, verplichten tot niets meer. . . .' Met deze constatering heeft de schilder Matta een paar maanden geleden de merkwaardige soort van waardering omschreven, die de kunst in onze welvarende maatschappij geniet.

4 *Geciteerd uit André Breton, Manifestes du Surréalisme, Parijs 1962, blz. 268.*

5 *Namelijk onbegrip van de kant van de communistische cultuurambtenaren en waardering door het burgerlijke publiek.*

6 *Breton, Position politique de l'Art d'aujourd'hui (1935), in: Manifestes du Surréalisme, blz. 251.*

II

In het jaar waarin Breton te Praag zijn lezing hield over de politieke positie van de moderne kunst, kwam de jonge Chileen Roberto Sebastian Matta Echaurren in het Parijse atelier van Le Corbusier. In 1933 was hij, voorzien van een architectuurdiploma van de universiteit van Santiago, naar Frankrijk vertrokken. Spoedig kwam hij in contact met de surrealisten, die toen zowel artistiek als wat het ageren betreft het middelpunt vormden van de oppositie tegen verwaterd modernisme en chauvinistisch traditionalisme. (Zelfs Picasso raakte in het vaarwater van deze revolte en hij steunde hun politieke overtuiging met zijn serie etsen 'Franco's dromen en leugens'.)

In 1937, het jaar van de wereldtentoonstelling in Parijs, die gedenkwaardig is geworden door Picasso's 'Guernica', maakte Matta kennis met Dali. Spoedig daarop kwam zijn contact met Breton tot stand. In hetzelfde jaar verliet Matta het atelier van Le Corbusier. Hij geeft de architectuur er aan en begint te schilderen. Deze beslissing wordt belicht in een pamflet dat Matta in 1938 in het surrealistische tijdschrift 'Minotaure' publiceert onder de titel 'Mathématique sensible – architecture du temps'. Daarin drukt hij het aldus uit: 'Wij moeten een mogelijkheid vinden om ons te

bewegen tussen de woedeuitbarstingen die zich binnen tere evenwijdige lijnen bewegen, in zachte, dikke hoeken of onder harige golflijnen waar het galmt van allerlei verschrikkingen. De mens mist de doffe stoten uit het begin van zijn bestaan dat hem binnen vochtige wanden opsloot, waar het bloed dichtbij het oog klopte, met de geluiden van de moeder... de mens moet zich omhullen, zich een korst toeëigenen totdat hij een geometrie vertoont waarin de ritmen van verfrommeld marmerpapier, broodkruimels en de troosteloosheid van rookslierten hem als een pupil tussen zijn lippen zijn.... Laten we de techniek buiten beschouwing, die alleen met uit den treure gebruikte materialen werkt – laten we de bewoner ervan brutaalweg midden in een laatste theater duwen, waar hij alles is, handeling en acteur, toneel en ook het magazijn waarin hij in alle stilte kan leven te midden van zijn vodden. Laten we alle etalages van de geschiedenis en zijn stijlen overhoop gooien, zodat de stofstralen te voorschijn komen, waaruit de vuurwerkmaker ruimte te voorschijn tovert. En laten we onbeweeglijk blijven tussen draaiende wanden... wij hebben wanden nodig als vochtige lakens, die veranderen en met onze heimelijke angsten paren... ons lichaam zou over oppervlakken willen beschikken waar het zich kan nestelen en die in staat zijn om onze geest wakker te roepen doordat ze onze organen – evengoed in geluk als in pijn – zich zo scherp mogelijk van zichzelf bewustmaken. Voor dit doel moet het lichaam zich voegen in een soort afgietsel, als een om onze bewegingen gegoten matrijs – dan zal het een bevrijding ervaren die het dagelijkse geharrewar niet kent.... Uitnodigende meubels met zich naar het lichaam voegende profielen ontsluiten onvermoede ruimten, ze geven mee, buigen en krommen zich. Zulk meubilair zou het lichaam bevrijden van zijn hele op de rechte hoek georiënteerde verleden, het zou zich openen voor ellebogen en nek en zich verenigen met een oneindig aantal bewegingen, afhangend van het orgaan dat bewust moet worden gemaakt en van de levensintensiteit... Het gaat erom, voor alle navelstrengen die ons met andere zonnen verbinden, voorwerpen van een volkomen vrijheid te vinden – als het ware plastische psychoanalytische spiegels.... We hebben behoefte aan een schreeuwend protest tegen de etterbuilen van de rechte hoek, waarbinnen men versuft, harmoniegetallen als prijslijsten bewondert en van de vele manieren waarop men de wereld kan zien, er maar één enkele laat gelden.... Dan pas zullen we beginnen, deze smerige, aangevreten tijd, die ons de zon aanbiedt, te verspillen. En we zullen onze moeders smeken, een meubel met lauwe lippen te baren.'

In deze zinnen ontwerpt Matta zijn artistieke wereldbeeld. Maar voordat ik zijn geschilderde naast zijn geschreven credo plaats, wil ik eraan herinneren dat dit visioen van een psycho-fysische architectuur alles behalve de betekenis heeft van de verwerping van het metier door een schilder die zich er niet in kan ontplooien, maar dat het een belangrijke plaats inneemt in de bouwkundige theorie van de twintigste eeuw.

Van welke publicaties was Matta op de hoogte toen hij dit essay schreef? Zonder twijfel had hij de studie gelezen die Dali in 1933 over de Jugendstil en over zijn landgenoot Antonio Gaudi had geschreven en in 'Minotaure' gepubliceerd. Ook al was Matta

beinvloed door Dali en Marcel Duchamp, ook al was hij omgeven door de 'rechte hoeken' van de nieuwe architectuur (die hij op veel reizen door Europa tegenkwam), toch kon hij bij de formulering van zijn stellingen niet weten dat dergelijke gedachten al in het begin van de jaren '20 ter sprake waren gekomen. Ze waren naar voren gebracht door het extatische expressionisme van de eerste jaren na de oorlog. In het door Bruno Taut uitgegeven tijdschrift voor architectuur 'Frühlicht' (1920–1922) kwam deze richting tot uiting. In verscheidene opstellen kritiseerde de schilder Hermann Finsterlin de 'Sclerose van de techniek' en stelde als eis een nieuwe, levende vormentaal in de bouwkunst: *'Im Mutterleib unserer Welt räkelt sich ein seismotischer Fötus und baut ihre Haut mit den Filigranen seiner Vielgliedelei, ein Relief für verzückte Perspektiven, eine Zahnplatte, in deren Lichtungen der Atem der jagenden Erde ein Orgellied anstimmt, ein Echo der sphärischen Symphonie'* (7). In zijn essay 'Innenarchitectur' drukt hij het weer anders uit: *'Wenn heute, und solange Mütter Kinder noch gebären, der Menschen Groszteil gern in den schematisierten Eingeweiden seiner kubischen trojanischen Rosse haust gleich seinen Parasiten, eine kleine Schar wird trotz aller schönen Gleichheit und Brüderlichkeit der also inaugurierten Zukunft doch das Proteus- und Amöbentalent seines befreiten Menschengeistes als neue Seele einhauchen dem toten Stein seines Irredentalparadieses, eine neue Rasse flieszender Kristallseelen, die sich dem Banne eines strengen, jahrtausendealten Formzeremoniells langsam entwinden dürfen'.* Finsterlins taal is even ingewikkeld als zijn principes. De nieuwe bouwkunst moet zich bewegen tussen het kristal en het vormeloze. De bewoner ervan moet zich *'als interner Bewohner eines Organismus (fühlen), wandernd von Organ zu Organ, ein gebender und empfangender Symbiote eines 'fossilen Riesenmutterleibes'.'* De afzonderlijke vormen (bij voorbeeld die van de meubels) zouden uit elkaar moeten voortvloeien *'wie die Gonaden eines Organismus'*, een kast zou met zijn wortels uit de wand van een betonnen gebouw moeten opzwellen, 'behaaglijke vormen' het naar rust verlangende lichaam opvangen. Stelt men bij Finsterlin zijn bizarre duitse taalpathos terzijde en bij Matta zijn surrealistische zinsbouw, dan ontdekt men een verrassende overeenkomst. Pas gedurende de laatste jaren zijn deze visionair overdreven stellingen van een 'organische architectuur' weer opgevat en door de architecten aan onze tijd aangepast. Het zou te ver voeren, dit nader uit te werken, maar het leek me van belang, te onderstrepen hoe Matta, tot nu toe onopgemerkt, hierin een rol heeft gespeeld. (Vgl. afb. I en II en cat. no. 70.) Overigens heeft Taut in zijn tijdschrift de schets laten afdrukken van een 'kosmisch-komische luchtattractie', die vooruitloopt op Matta's 'ruimteschepen'. De beschrijving luidt: *'Auf der grossen Kugel Sitzreihen übereinander. Sie wird von Flugzeugen getragen und dreht sich um sich durch Schraubenflügel im Wind – Flieger, als Kometen verkleidet, umschwirren das Karussell.'*

7 *Deze en volgende passages zijn aangehaald uit de nieuwe uitgave in de door de Ullstein-Verlag uitgegeven reeks 'Bauwelt Fundamente', Bd. 8, Berlijn-Frankfort-Wenen 1963 (blz. 52 en blz. 105).*

III

Matta's pamflet over de 'mathématique sensible' vormt een sleutel tot zijn beeldende uitingen.

De idealistische denker projecteert de mens van binnen naar buiten: de geest die zich een lichaam bouwt. De surrealist tracht

de tegenstelling geest-lichaam te overwinnen, het gaat hem om een zo groot mogelijke geestelijke en lichamelijke vrijheid. De volledige, onbelemmerde expansie van de driften en het door en door bewust gemaakte 'onbewuste' moeten zich van de wereld meester maken, d.w.z. zij moeten de wereld onderwerpen in de gestalte van dichterlijke symbolen. Matta richt deze probleemstelling bewust op de ruimte die de mens omgeeft, en hij stelt de vraag: van welke aard moet de omgeving zijn die het individu een maximum aan zelfontplooiing garandeert? Zijn visioen verwaarloost de rationele ruimtelijke verhoudingen: de architectuur wordt een hol, een huid, een 'handschoen', die de mens over zich heen trekt. Het archetype van deze voorstellingen ligt onmiskenbaar in de ruimte van de baarmoeder, dus daar waar de ervarings-oorsprong van het menselijke heimwee naar geborgenheid ligt.

Men zou nu verder kunnen speculeren, Rilkes 'Weltinnenraum' in herinnering kunnen brengen en de prachtige woorden van Gaston Bachelard: 'L'immensité est en nous' (8). Vast staat, dat het verlangen naar uitbeelding van een 'innerlijke ruimte', waarin lichamelijke en psychische krachten ineenvloeien, wijst op een nieuwe vorm van artistieke ervaring. Hoe Matta formeel met dit probleem tracht af te rekenen, tonen zijn eerste schilderijen (cat. no's 1 en 2). Deze 'psychologische morfologieën' werken met de vormenschat van het onbepaalde: ze geven omstulpingen te zien, vertonen gelijkenis met ingewanden en hebben de sfeer van een glibberig, kwalachtig duister, een taaie lava die van binnen uit wordt omgewoeld. Deze gistende, introverte vormen houden ook op een merkwaardige wijze verband met de buitenmenselijke, kosmische ruimte (cat. no's 3 en 4). Matta's artistieke handelingen zijn gericht op deze zwevende brug die reikt van zeer nabij tot oneindig ver. Ze moeten ongeveer de geografische stadia doorlopen die Joyce zijn held heeft toebedacht: 'Stephen Dedalus – Class of Elements – Clongowes Wood College – Sallins – County Kildare – Ireland – Europe – The World – The Universe.' Dat zijn de 'jaarringen' van het individu dat zich aan geen enkele hiërarchische binding onderwerpt, ze komen in de plaats van het systeem dat Dante in zijn Purgatorio heeft ontworpen: ze verlopen centrifugaal, niet middelpuntzoekend.

Om te begrijpen hoe Matta deze ruimtelijk-dramatische expansie in details uitdrukt, moeten we eerst onderzoeken, welke samenhang er bestaat tussen het 'innerlijk leven' van zijn eerste doeken en de architectonische ruimte-ervaring. We kunnen waarnemen, hoe men er in het verleden naar streefde, de mens deel te laten hebben aan de objectieve ruimtelijke verhoudingen van de architectuur, om hem als het ware te veredelen met geometrisch-abstracte vormen (die vervolgens weer werden vermenselijkt).

Zo verwijst de karyatide naar de zuil; het middeleeuwse symbolisme kon de plattegrond van de kerk in verband brengen met het lichaam van de gekruisigde, en in de renaissance was men in staat, de ideale menselijke gestalte te schrijven in de cirkel, de meest volmaakte van alle vormen. In al deze gevallen ontvangt de mens zijn dimensies vanuit een vooropgestelde ordening. Matta's architectuurvisioen bewandelt de omgekeerde weg: de mens wordt de enige maatstaf – echter niet zijn gelouterde, in kanonieke verhoudingsgetallen uitgedrukte lichaam, maar zijn psychofysiske

8 *La poétique de l'espace, Parijs 1958, blz. 169.*

behoeften. De omgeving dient voor de projectie van zijn angsten, begeerten en extases. Nog scherper uitgedrukt: deze omgeving met haar vormen en voorwerpen bestaat niet op zichzelf, maar slechts in die mate waarin de mens zijn onrust erin onderbrengt. De mens is de steen die, wanneer hij in het water wordt gegooid, trillingen veroorzaakt, en dus (toegepast op Matta's vormentaal) eindeloze echoëffecten teweeg brengt. (In dit verband dient eraan te worden herinnerd dat de franse architect Ledoux – 1736 tot 1806 – voor zijn 'Huis der hartstocht' een falloïde grondpatroon bedacht.)

Nu zou men kunnen zeggen: iedere kunstenaar projecteert zich in zijn omgeving, het meest uitdrukkelijk de zogenaamde expressionist. Want deze wil de werkelijkheid niet weergeven met het oog op de objectieve toestand, maar haar een bewuste, subjectieve verandering doen ondergaan. Is Matta daarom een expressionist? We mogen deze typisch middeneuropese vraag niet ontwijken, hoewel het niet gemakkelijk is om een begrip dat evengoed wordt toegepast op Kirchner als op een zekere periode van Kandinsky, enigszins ondubbelzinnig te hanteren. De grenslijn ligt ongeveer hier: de expressionistische schilder tracht de innerlijke bewogenheid en ontroering die hij wil overdragen, op te roepen door het prijsgeven, respectievelijk vernietigen van een zekere vormdiscipline. Anders uitgedrukt: de vorm verwildert, wordt grover – algauw wordt hij ruw, onbeheerst. Deze symptomen zijn meestal uitgelegd als een afnemen van de controlefuncties van het bewustzijn; men heeft gedacht dat het schilderen een spontane, instinctieve handeling zou worden. In feite gaat het om bewuste, doelgerichte processen – maar het doel van die processen is de 'barbarisering' van de vormen, respectievelijk het ontketenen van een zo groot mogelijke mate van spontaneïteit. Een bewijs vóór het laatste vormt het zogenaamde abstracte expressionisme van de jongste Amerikaanse schilderkunst. Hoewel deze stroming veel invloed heeft ondergaan van schilders als Masson, Miro en Matta, hebben de surrealisten zich er nooit bij aangesloten. Dat is kenmerkend, want het hangt samen met het feit dat de naar losmaking strevende surrealisten van het begin af aan een andere weg hebben bewandeld.... Zelfs in de dolende 'écriture automatique' van de jaren '20 staan de zaken er anders voor. Hier valt geen spoor te bekennen van de kwetsend-brutale germaanse wijze van uitdrukken. Er is geen sprake van kokende lijnen als bij Van Gogh, het zijn calligrafische improvisaties die behoefte hebben aan een dansachtig ritme. De temperatuur van het expressionisme neigt naar verhitting, die van het surrealisme naar de experimentele koelte van het laboratorium. Vandaar dan ook zijn gedistantieerd-ironische houding tegenover de handeling van het schilderen, zoals die wordt weerspiegeld in Matta's 'La Banale di Venezia' (cat. no. 18).

Wanneer men dit onderscheid op Matta toepast, luidt het aldus: geen veronachtzaming van de syntaxis, geen kreet van extatische verbroedering, maar een verrijking van de middelen en een duidelijker gearticuleerde vormgeving, die zich ontwikkelt van vage, wolkige vormen tot scherp omlijnde gestalten. Dit is de ontwikkeling die Matta tijdens de oorlog in de VS heeft doorgemaakt. Reeds in 1944 spreekt hij zich uit in zijn doek 'Weten, geweten en geduld

van de glazenmaker' (cat. no. 5) (9), dat een rijk gedifferentieerde vormenchoreografie vertoont. Men kan er de invloed in bespeuren van Wilfredo Lam, wiens idoolachtige vormen bij Matta dynamischer worden. Het ongewoon grote formaat van dit spectaculaire schilderij zou verband kunnen houden met de werken van de Mexicaanse frescoschilders. De scheppingen en schepsels waarmee Matta dit doek heeft bevolkt, vinden hun oorsprong in een overtuiging die telkens weer in de mystieke filosofie en in de fantastische kunst naar voren treedt: alles hangt met alles samen. Ook de surrealisten zijn aanhangers van dit geloof, Breton heeft er het symbool van de communicerende vaten voor gekozen. Matta verleent aan deze communicatie een dramatisch verloop. De dingen raken aan elkaar verwant, er ontstaan hybridische wezens, de vaste fysieke begrenzing van de voorwerpen, waar we ons in onze ervaringswereld onophoudelijk aan stoten, wordt niet aanvaard. Ieder voorwerp kan op slag in een ander veranderen, het nabije kan een verbond sluiten met het ver verwijderde, het levende overgaan in het levenloze. Hier zijn geen in zichzelf besloten, begrensde, autarkische voorwerpen, hier is geen sprake van een additief naast elkaar bestaan – het 'stilleven' zou geen genre voor Matta zijn. Daarom is hij een tegenstander van rechthoekige, doosvormige ruimten, en hij drijft de spot met de meubels die er zonder onderlinge samenhang her en der in verspreid staan. Hij ziet de dingen niet als zelfstandig, maar betrokken in een handeling, in een uitwisseling van krachten. Iedere voortgebrachte vorm is aan gedaanteverwisseling onderhevig.

9 *De titel verwijst naar het beroemde werk van Marcel Duchamp 'La Mariée mise à nu par ses célibataires, même' (1915–1923), maar zou ook in verband kunnen staan met Baudelaires prozagedicht 'Le mauvais vitrier', dat eindigt met de zin: 'Wat doet de eeuwige verdoemenis ertoe voor iemand die één seconde een eindeloos genot heeft geproefd?'.*

IV

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes
Et les ressacs et les courants; je sais le soir,
L'aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,
Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir.

J'ai vu le soleil bas taché d'horreurs mystiques
Illuminant de longs figements violets,
Pareils a des acteurs de drames très antiques,
Les flots roulant au loin leurs frissons de volets.

Rimbaud, Bateau ivre

Matta's gestalten – half schepsel, half schepping – zijn organogeen, d.w.z. zij schijnen te zijn voortgekomen uit levende organismen. Deze constatering dient beperkend te worden gepreciseerd. Zij gaat op voor een aantal schilderijen, bijvoorbeeld cat. no's 16 en 19. Een ingewikkelde symbiose van organische ledematen en onderdelen van een apparaat heeft het schilderij 'The so-nicks' tot resultaat (cat. no. 30). De mens smelt samen met zijn apparatuur. Men kan dit, in de geest van de surrealistische poëzie en de aangehaalde woorden van Matta, verklaren als een bevrijdingsdaad: de mens wordt 'handeling en acteur' tegelijk, hij vindt 'voorwerpen van een volkomen vrijheid' uit, van waaruit 'navelstrengen naar andere zonnen' leiden. Maar dat is slechts een aspect van deze metamorfosen. Er staat een ander tegenover: de koortsachtig bewegende lichamen raken in de macht van hun zelfgeschapen

apparaten. Het verbond verandert in onderwerping, uit ongebondenheid komt slavernij voort. Het noodlot van de tovenaarsleerling: de werktuigen die hij heeft uitgevonden om zich te bevrijden, worden instrumenten die hem de baas worden.

Het demonische instrumentarium van het geweld treedt voor het eerst op in 'Being with' (1945/46) (cat. no. 6). De onmiddellijke ervarings-achtergrond wordt zonder twijfel gevormd door de wreedheids- en vernietigingsorgieën van de tweede wereldoorlog. Maar in de aanklacht tegen de staat die concentratiekampen heeft ingericht, klinken ook andere geluiden door, waarvan de historische oorsprong in het eind van de achttiende eeuw ligt. Men wordt herinnerd aan de offerrituelen en zwarte missen van de Marquis de Sade, die door de surrealisten tot hun god werd verheven. De pijn als meest sublieme extase is de eigenlijke stimulans van de romantische doodserotiek. 'I loved her and destroy'd her' zegt Byrons Manfred – de lustmoord is het hoogtepunt van de omhelzing, evenals de dood doortrokken raakt van wellust en erotiek. 'Mêlons des voluptés à la mort' eist een vrouwelijke droomgestalte in Chateaubriands René. (10). Bij een onlangs te Bologna gehouden discussie zei Matta: 'Io non separo il furore dall'amore.'

Sedert ongeveer 1945 is Matta bezig, de jaren van het geweld hun mythologie te geven. De extatische symbiose van mens en gemeenschap stoot op vijandelijke tegenkrachten die zijn belichaamd in die starre, rechthoekige vormen waaraan hij in zijn pamflet van 1938 reeds de oorlog verklaarde. Matta is zich bewust van de geheimzinnige tweeslachtigheid van de apparatuur van onze beschaving. Ruiten en wanden vormen een bedreiging: ontleedtafels waarop gefolterd wordt – men zij herinnerd aan het apparaat in Kafka's 'Strafkolonie' (11) – het worden valluiken, radar- en röntgenschermen waarachter een guillotine is verborgen. Altijd beweegt de voorstelling zich rond het marteIwerktuig, het tribunaal, het galgenveld, telkens zijn de acteurs sinistere beulsknechten, jabroers en heil-roepers, die Big Brother hun trouw bewijzen. Dit zijn allemaal geperverteerde verschijningsvormen van de twee centrale mythen van onze tijd: het functioneren en de snelheid. Lang voordat een mens in de ruimte was opgestegen, heeft Matta het paradoxale van dit plan duidelijk gemaakt: een letterlijk 'verschrikkelijke' mate van vrijheid wordt gekocht tegen de prijs van totale identificatie met het functionerende apparaat. Overal in deze wereld van almachtige apparaten wordt de mens bewerkt en gemanipuleerd: in de folterkamer, op de elektrische stoel en in het proefstation van de kosmonauten.

Toch is Matta geen sombere apocalypticus. Wat hij ziet, is het dubbele gezicht van onze instellingen, het overal dreigende gevaar van verkrachting van onze vrijheid. Hij schildert geen anti-technisch mene tekel, maar evenmin sluit hij zijn ogen voor de demonisering die van achter het gladde oppervlak van onze beschaving tracht door te breken. Misschien waarschuwt hij niet eens, in elk geval is hij geen moralist, die cijfers geeft. Ik neem aan, dat op een bepaald punt het engagement van zijn wereldbeschouwing wordt verdrongen door de diepe, creatieve bekoring die het gruwelijke sinds onheuglijke tijden op de kunstenaar heeft uitgeoefend. Ook de kunstenaar die in vroeger eeuwen schilderde

10 Vergelijk: Mario Praz, La Carne, la Morte e il Diavolo nella Letteratura romantica, Florence 1948, en mijn boek 'Das Irdische Paradies. Kunst im 19. Jahrhundert'. München 1960.

11 De beul geeft hiervan de volgende beschrijving: 'Wanneer men op het bed ligt, wordt dit in trilling gebracht; daarna wordt de eg op het lichaam neergelaten. Deze stelt zich vanzelf zo in, dat hij het lichaam maar even met de punten aanraakt; wanneer het instellen is gebeurd, komt de staaldraad zo strak te staan als een stang. En nu begint het spel. Een oningewijde merkt op het eerste gezicht geen verschil tussen de ene straf en de andere. Het lijkt alsof de eg altijd op dezelfde wijze werkt. Sidderend steekt hij zijn punten in het lichaam dat bovendien door het bed

hoe iemand blind werd gemaakt, verbrand of gevierendeeld, stond op een terrein 'aan gene zijde van goed en kwaad.'
Even plotseling als deze bevrijding in onderdrukking omslaat, kan uit het gruwelijke een nieuwe schoonheid opbloeien. Daar ging het Matta om in het schilderij 'De kwestie Djamila', dat het door Franse parachutisten gefolterde Algerijnse meisje tot onderwerp heeft (en dat voorjaar '62 werd bekroond met de Premio Marzotto). Midden uit het gekrenkte, gefolterde lichaam van het meisje bloeit een bonte explosie van nieuwe levenskracht op. Deze kleurige 'ontsteking' – hoe dubbelzinnig is dit woord! – is het wonder van het menselijke, dat men in vroeger eeuwen in voorstellingen van martelaars heeft weergegeven.
We zien dat deze schilder de politieke gebeurtenissen van zijn tijd niet alleen waarneemt, maar ze ook een centrale plaats geeft in de wereld van zijn schilderijen. Over deze tendens laat Matta geen twijfel bestaan. Hij is tegen de kunst als tijdverdrijf, tegen de zelfgenoegzame esthetische genieting. Tijdens het gesprek te Bologna heeft hij gezegd: 'Het onderscheid tussen revolutionaire en niet-revolutionaire kunst zie ik ongeveer zo: de revolutionaire kunst streeft ernaar, alle krachten te integreren, terwijl de niet-revolutionaire kunst streeft naar het 'meesterwerk' waarvoor de mensen een knieval maken.
Daarom plaatst Matta zijn werk bewust te midden van de conflicten van onze wereld. Hij drukt in zijn werk niet alleen artistieke problemen uit, maar vormt er zich ook een instrument uit om mee aan te vallen en te verdedigen, te ontkennen en te bevestigen: 'Ik ben begonnen met een schilderkunst die aanvankelijk niets anders was dan een uiting van woede, een protest, want wanneer men in een vijandige wereld leeft, komt men niet boven het protest uit, dan is men niet in staat, het in liefde en in vrijheid om te zetten. Mijn eerste schilderijen drukten dan ook de chaos uit, ze gaven uitdrukking aan de strijd tussen chaos en kosmos. Langzamerhand begon ik dat te merken, en ik begon me open te stellen voor de wereld. Historisch gezien steekt nu een ander antropomorfisme de kop op: aanvankelijk nog totemachtig, maar geleidelijk aan steeds opener. Dit gaat gepaard met een soort fenomenologisch willen. Ik wil mij voor de wereld openstellen en de belangrijkste waarden ervan leren kennen. En ik wil ook de revolutie ervaren en me de wil eigen maken, de wereld te veranderen, om daarna mijn eigen vorm te vinden. Mijn laatste schilderijen getuigen van dit conflict tussen mijn verlangen om de wereld en het leven van de anderen te hervormen en mijn verlangen om mijn eigen leven te veranderen. Ik voer een strijd in mijzelf en ik vecht tegen deze wereld.' Toch is Matta geen partijganger. Hij is niet voor het 'engagement' in de enge zin van de partijdoctrines, maar toch eist hij het erbij betrokken zijn, het 'being with'. Wat hem als plicht voor ogen zweeft, schijnt de titel van een van zijn schilderijen te omschrijven: 'Een wereld geven aan het licht' (cat. no. 29).

V

Tot besluit nog een paar kunsthistorische opmerkingen over het ontstaan van Matta's vormentaal en over de plaats die Matta in de schilderkunst van nu inneemt. In de regel ziet men niet graag dat men een kunstenaar 'afleidt' van andere kunstenaars. Maar zeker

bij een surrealist is dit volkomen gewettigd. De surrealisten waren niet alleen het politieke en intellectuele geweten van de jaren '30, zij vormen ook het kunsthistorische geweten van de moderne schilderkunst. Door hun uitgebreide kennis van de kunst uit vroegere tijden onderscheiden zij zich principieel van diegenen onder hun tijdgenoten, die alle ballast aan ontwikkeling over boord willen gooien. Matta heeft zelf gesproken over de invloed van Dali en Marcel Duchamp. Dali heeft hem waarschijnlijk geïnspireerd tot de doorweekte, elastische vormen die Matta in zijn pamflet over de architectuur propageert. Maar Marcel Duchamp heeft een sterker invloed op hem uitgeoefend. Van hem (en misschien ook van Joyce) zijn de woordspelingen afkomstig, die Matta graag in zijn titels gebruikt. Nog duidelijker komt de invloed van Duchamps raadselachtige toestellen tot uiting (bij voorbeeld zijn chocolademolen uit 1914) en zijn hybridische gestalten waarin de mens een functionerende automaat wordt (Le passage de la vierge à la mariée, 1912). Bij Duchamp doen deze homunculi aan als anatomische doorsneden van lichamen bestaande uit pijpen, kolven en retorten, maar bij Matta vervlechten en vermenigvuldigen ze zich ruimtelijk op een wijze die typerend is voor de surrealistische schilderkunst uit de jaren '30. Het afzonderlijke moest bevrijd worden van zijn voorwerpelijke beperktheid en starheid en in het bevrijdende ritme van de kosmos worden gebracht. In die tijd schilderde de nu bijna vergeten Oscar Dominguez zijn golvende ruimte-uitstortingen, Masson bracht hemel en aarde bijeen in krampachtige omhelzingen (Paysage au prodiges, 1936, Intérieur d'un champ de blé, 1934). Bij Masson is de ruimte doortrokken van stuiptrekkende lijnen, die Matta reeds aankondigen, bij wie ze zich echter ontwikkelen tot lasso's en elliptische spiralen (cat. no's 4 en 5). Deze ontwikkeling is, zoals Matta zelf heeft gesuggereerd, begonnen bij de Amerikaanse schilder Gordon Onslow Ford. In Matta's eerste schilderijen (cat. no. 1) valt een duidelijke verwantschap te constateren van zijn biomorfe holtelichamen met de 'Liggende figuren' van Henry Moore, die ongeveer in dezelfde tijd zijn ontstaan. Evenmin mag de invloed van Picasso's Guernica-periode onvermeld blijven (cat. no's 43 en 36).

Geleid door deze impulsen, heeft Matta de kosmische richting van het surrealisme op zeer wezenlijke en persoonlijke wijze verder ontwikkeld. Dat wil zeggen, hij was niet tevreden met een nieuw soort wereldlandschap, maar gaf de mens telkens weer een centrale plaats in de handeling, als heerser en als overheerste. Zijn hartstocht voor het vinden van vormen leidt tot symbiotische aaneenschakelingen, de ruimte waarin dit gebeurt, is een actieve ruimte. Daardoor onderscheidt Matta zich ook van Tanguy en Lam, twee schilders aan wie hij veel totemachtige vormen heeft ontleend. Maar deze twee behoren, vanuit het standpunt van de vormgeschiedenis bezien, tot een ander surrealistisch kamp, namelijk dat van de aanhangers van het 'objet trouvé'. Dit is immers niets anders dan de bijdrage die het surrealisme heeft geleverd tot de geschiedenis van het stilleven. De klassieke definitie ervan is te vinden bij Lautréamont en luidt: 'De toevallige ontmoeting van een paraplu en een naaimachine op een ontleedtafel'. Als Matta zich met dit onderwerp had beziggehouden, dan zou hij niet stil zijn blijven staan bij deze ontmoeting, dus nevenschikking

zonder meer: hij had de drie ongelijksoortige voorwerpen omgesmolten tot een nieuw 'schepsel', van een bizar stilleven had hij een sinister handelende gestalte gemaakt.

Dit accentueren van het handelingsmoment beantwoordt aan het dramatische grondpatroon van deze beelden (Men heeft hieruit een folkloristisch-verhalende trek in Matta's werk willen afleiden). Dat brengt ons op het spoor van een antwoord op de vraag naar Matta's plaats in de geschiedenis. Daarvoor is een korte historische uiteenzetting noodzakelijk.

In de kunstgeschiedenis kan men altijd twee stromingen waarnemen, die nu eens gelijktijdig optreden, dan weer elkaar afwisselen. De ene neigt naar formalisering, de andere naar actualisering (in de zin van actus = handeling). Door een dergelijk formaliseringsproces wordt bijvoorbeeld het kubisme beheerst; het bereikt ten slotte zijn hoogtepunt in de scheppingen van Mondriaan. De formele samenhang is belangrijker dan de materiële, alle elementen krijgen als zuivere vormwaarden hun plaats binnen de beeldcoördinaten en ten slotte behoeven ze (bij Mondriaan) zelfs niet meer naar bepaalde voorwerpen te verwijzen.

Maar reeds Duchamp gooit omstreeks 1912 de wissels om in de richting van een nieuwe actualisering van de vorm. Hij schildert 'actieve vormen', bij voorbeeld een naakt dat een trap afdaalt. De kubistische vormentaal wordt nu weer omgezet in een voorwerpelijke wereld waarvan men wel weet dat hij alleen in de verbeelding bestaat, maar die toch zou kunnen bestaan. Het zou niet uitgesloten zijn, dergelijke 'robots' (dit woord wordt hier gebruikt bij gebrek aan beter) werkelijk te construeren. Duchamp probeert deze werkelijkheidsillusie te scheppen door lichamelijke modellering en dieptesuggestie. Een kwart eeuw later vormt dit voor Matta een aanknopingspunt. Hij vergroot het illusionistische effect van zijn instrumenten- en automatenwereld door hem op een naar alle zijden open, driedimensionaal toneel te plaatsen. De ruimte van het kubistische schilderij was niet toegankelijk voor, en evenmin meetbaar met centraalperspectivische normen, het was een ruimte op zichzelf – maar nu wordt het de beschouwer weer (d.w.z. zoals in de voor-kubistische schilderkunst) mogelijk gemaakt om deel te hebben aan de weergegeven gebeurtenis, en om de ruimte van het schilderij op te vatten als een verlenging van zijn ervaringsruimte. Dat is overigens niet de aardse ervaringsruimte (en ook niet het toneel van een kijkkast), maar de afspiegeling ervan in een sfeer van bovenzinnelijke gebeurtenissen. Het is de ruimte die de schilders in de baroktijd schiepen om het wonderbaarlijke, niet voor de rede begrijpelijke, weer te geven met de bedoeling, een zintuiglijke werkelijkheid te doen ontstaan. Reeds de Venetianen uit het eind van de zestiende eeuw waren in staat om 'de toeschouwer het wonderbaarlijke onmiddellijk te doen beleven, doordat de bovennatuurlijke gebeurtenissen als het ware in zijn eigen, natuurlijke gezichtsruimte treden...' (12). De grootmeester van deze visionaire ruimte-illusie was Tintoretto. Met hem bereikte het actualiseringsproces – Venetië's antwoord op de formalisering van de hoogrenaissance – zijn hoogtepunt. De vorm bleef niet langer een uitgebalanceerd, statisch op-zichzelf-zijn, maar werd in de handeling betrokken, de vorm kreeg een verhalende functie en werd onrustig door spanningen en conflicten. Daardoor biedt

12 *Erwin Panofsky, Die Perspektive als 'symbolische Form', in: Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924/27, blz. 290.*

hij de beschouwer die zich heeft beziggehouden met de klassieke renaissance, het 'schouwspel van een verschrikkelijke verwarring'. Met deze woorden heeft Max Dvorak meer dan veertig jaar geleden het geestelijke en artistieke klimaat van het Italiaanse manierisme omschreven. In zijn verhandeling spreekt Dvorak over de 'twijfel aan de waarde van verstandelijke theorieën en verstandelijke zedelijke geboden'. Men zag in, dat de zintuigen te kort schoten en dat alle kennis betrekkelijk was. 'Er was sprake van een geestelijke catastrofe die voorafging aan de politieke en die daarin bestond, dat de oude, geseculariseerde, kerkelijke of profaanwetenschappelijke en artistiek-dogmatische denksystemen en -categorieën ineenstortten. Wat wij bij Michelangelo en Tintoretto op het begrensde gebied van de artistieke problematiek konden waarnemen, was het criterium dat in die tijd op alle terreinen gold. De wegen die tot dan toe leidden naar kennis en naar de opbouw van een geestelijke cultuur, werden verlaten, en het resultaat was een schijnbare chaos, zoals onze tijd ons chaotisch voorkomt (13).' Dit werd kort na de eerste wereldoorlog geschreven.

Een groot aantal schilders van onze eigen tijd staat voor dergelijke problemen. En Matta's werk lijkt mij in bijzondere mate representatief voor de 'Venetiaanse' fase van de moderne schilderkunst. Daarop wijst allereerst een bepaalde verrassende vormovereenkomst. Matta heeft met Tintoretto het wijde toneel gemeen, dat naar alle zijden open is: laten wij bijvoorbeeld het 'Laatste Oordeel' in het Dogenpaleis vergelijken met cat. no. 12. Zoals Matta het doet met de instrumenten van de moderne beschaving, zo deelt Tintoretto zijn beeldruimte in door middel van schachten en gangen, verrassende doorkijken, valluiken en daken waar men van onder af inkijkt. Dat maakt het perspectief labyrinthachtig (St. Rochus in de kerker, verzoeking van Christus, aanbidding der herders). Een andere parallel vinden we in hun gebogen ruimteaanduidingen (bij voorbeeld het water dat Mozes uit de rots slaat) en de in wolken zwevende figurengalerijen (Laatste Oordeel). En Matta's voorstellingen van folteringen verwijzen naar Tintoretto's 'Marteling van St. Catharina' (Het feit dat dit schilderij tezamen met andere voorstellingen van martelingen en veldslagen, geschilderd door Tintoretto en Rubens, in 1933 werd gereproduceerd in 'Minotaure' verleent deze vergelijking documentaire bewijskracht.)

Niet minder opmerkelijk is de geestelijke verwantschap. 'Er was sprake van een geestelijke catastrofe die voorafging aan de politieke', zegt Dvorak, van een schijnbare chaos die op de huidige lijkt. Dergelijke crisistijden verplichten de kunstenaar tot zelfonderzoek. Hij moet er tegenover zichzelf rekenschap van afleggen, aan welke geestelijke, wetenschappelijke, sociale en politieke voorwaarden zijn daden moeten voldoen. Hij wordt genoopt tot actualisering (nu meer in de zin van *actualiteit*), hij verlaat de fraaie begrenzingen van de esthetische zelfbeschouwing, en hij eist van zichzelf, in het heden te staan. Voor hem is de kunst slechts een onderdeel van de processen waarmee hij te kampen heeft. Dus geen doel in zichzelf, maar instrument van een revolutionair besef dat achter de 'schijnbare chaos' zich een menselijker wereld begint af te tekenen.

13 *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924, blz. 270.*

Biografische gegevens

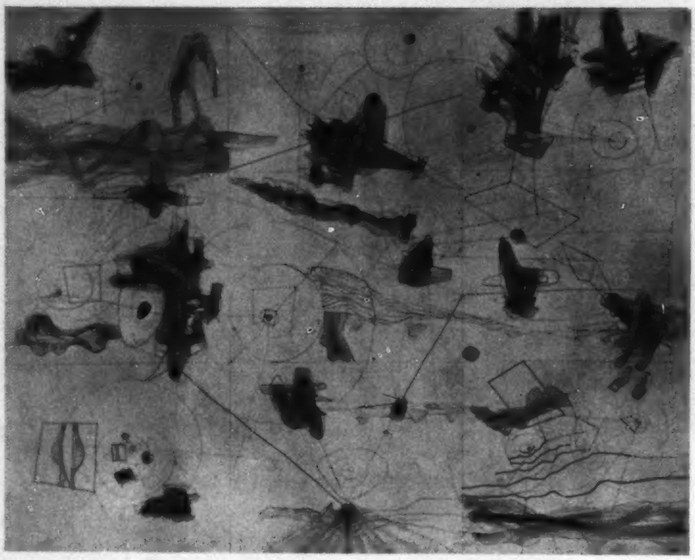
Roberto Sebastian Matta werd op 11 november 1911 geboren te Santiago, Chili. In zijn geboortestad bezocht hij de Sacré-Coeurschool en de katholieke universiteit. In 1931 behaalde hij zijn architectuurdiploma. In 1933 kwam hij naar Parijs, van waaruit hij veel reizen maakte, onder meer naar Duitsland en Oostenrijk. Van 1935 tot 1937 werkte hij in het atelier van Le Corbusier. In 1936 ontmoette hij te Madrid Garcia Lorca, die hem het jaar daarop aan Dali voorstelde. Deze bracht hem in contact met Breton. In 1937 nam Matta met drie tekeningen deel aan de surrealisten-expositie in de Parijse Galerie Wildenstein.

In 1938 schildert hij zijn eerste doek (in Trevignon, Bretagne). Het surrealistische tijdschrift 'Minotaure' publiceert zijn pamflet 'Mathématique sensible – Architecture du temps'. In 1939 vertrekt Matta naar de VS. Breton vestigt de aandacht op hem in zijn essay 'Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste' (Minotaure 12/13). Van 1941 tot 1948 exposeert hij geregeld in de Pierre Matisse Gallery in New York. In 1941 stelt Matta samen met Lam zijn werk ten toon in het Art Institute van Chicago. In 1942 is hij met zijn schilderij 'La terre est un homme' vertegenwoordigd op de New-Yorkse surrealistententoonstelling. In 1946 toont het Museum of Modern Art te New York zijn werk in een overzichtstentoonstelling ('Five Big Paintings'). In 1947 neemt Matta deel aan de surrealistenexpositie van de Galerie Maeght in Parijs.

Matta keert in 1948 terug naar Europa, van 1950 tot 1954 woont hij in Rome; in die tijd exposeert hij in verscheidene Italiaanse galeries (Obelisco, Cavallino e.a.). Van 1949 tot 1955 worden zijn schilderijen bij Sidney Janis in New York tentoongesteld. In 1951 vindt een overzichtstentoonstelling plaats in het Londense Institute of Contemporary Art. 1953, expositie te Venetië (Ala Napoleonica). 1954 reis naar Chili en Peru; de musea van Lima en Santiago organiseren tentoonstellingen van zijn werk. Sedert 1955 neemt hij deel aan de Salon de Mai in Parijs. In 1956 maakt hij een wandschildering voor het Parijse UNESCO-gebouw ('De twijfels van de drie werelden'). Sinds 1956 exposeert Matta in de Galerie du Dragon, Parijs. In 1957 brengt het New-Yorkse Museum of Modern Art een grote retrospectieve tentoonstelling, waar 35 werken getoond worden. In 1958 neemt Matta deel aan 'Vijftig jaar moderne kunst' in het kader van de Wereldtentoonstelling te Brussel. In 1959 organiseert het Stockholmse Moderna Museet een retrospectieve tentoonstelling onder de titel 'Elf vormen van twijfel'. In 1961 maakt Matta een reis door verscheidene Zuid-Amerikaanse staten; hij maakt een wandschildering voor de universiteit van Santiago.

In 1962 kent men hem de Premio Marzotto toe voor het schilderij 'De kwestie Djamila". 1963 reis naar Cuba. In Bologna vindt, naar aanleiding van zijn grote overzichtstentoonstelling in het museum van die stad, een discussie plaats met als onderwerp 'Kunst en revolutie'.

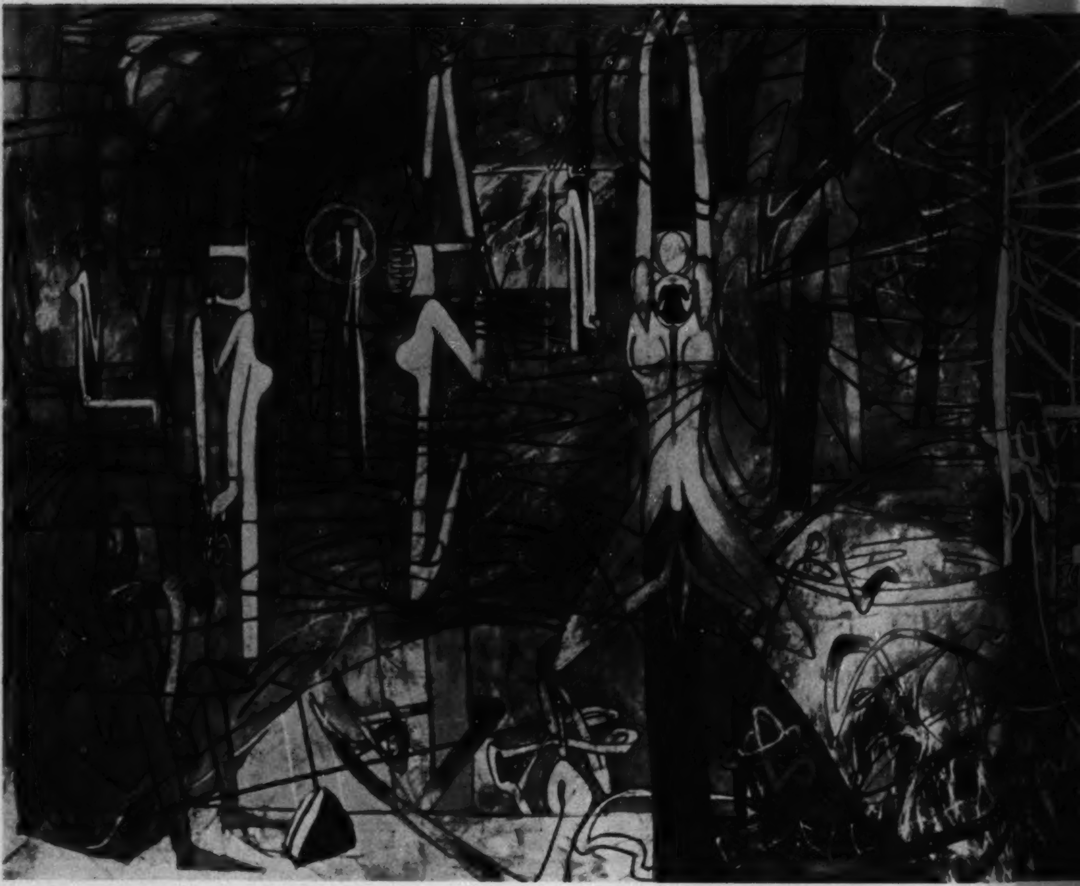
1 Psychologische morfologie, 1939
4 Psychologische morfologie (roes van eros), 1943



44 Poligamie van de ruimte, 1942
41 The horbits of Patricia, 1940

5 Detail

LIBRARY



5 Weten, geweten en geduld van de glazenmaker, New York 1944

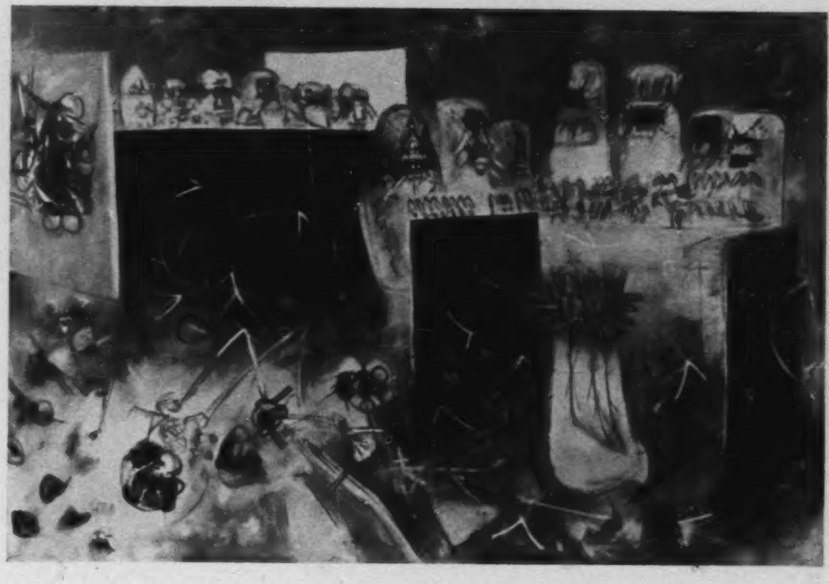
8 L'octrui, 1947

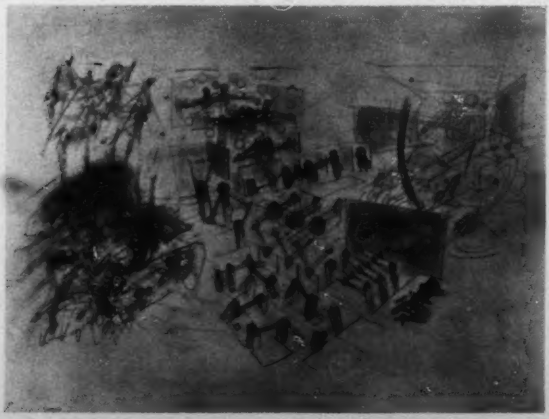
9 Hoe dan ook (How-ever), New York 1947

6 Erbij zijn (Etre avec, Being with), New York 1945/46

11 De opwekker, Rome 1951

13 Het op de handen lopen (Het proces Rosenberg) 1952
52 Beul, 1952



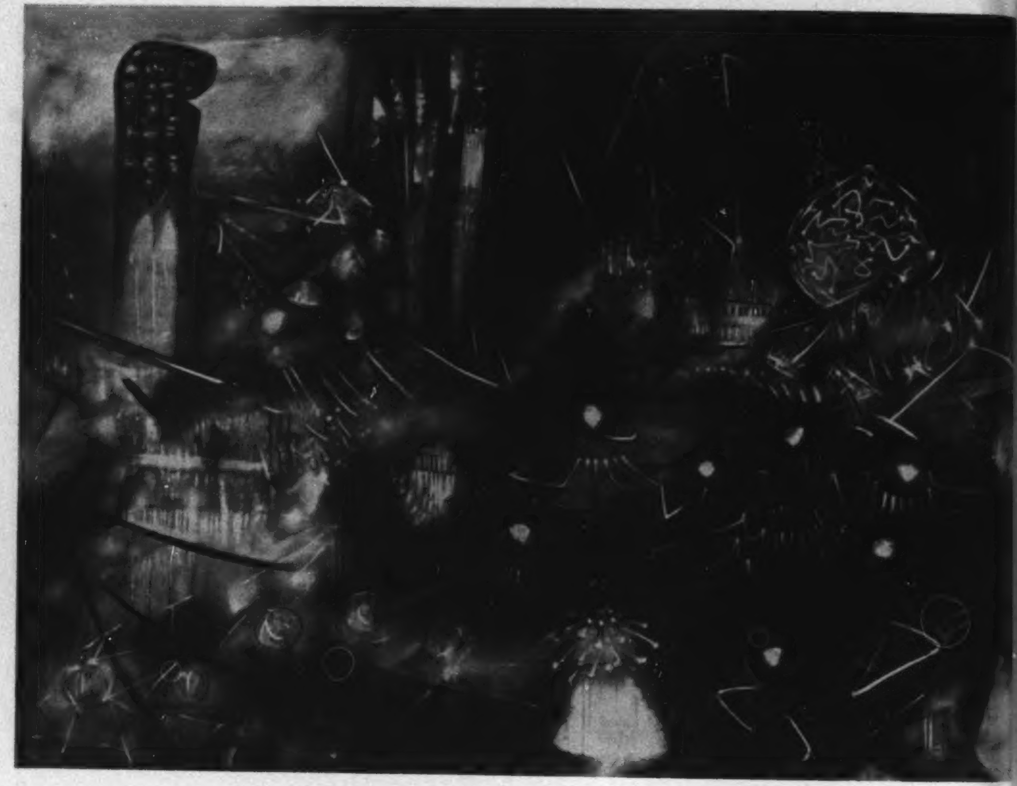


10 Het geweld van de tederheid (La violenza della dolcezza), Cannes 1949

10 Detail

De verkondiger, Parijs 1954

La Banale di Venezia, Parijs 1956



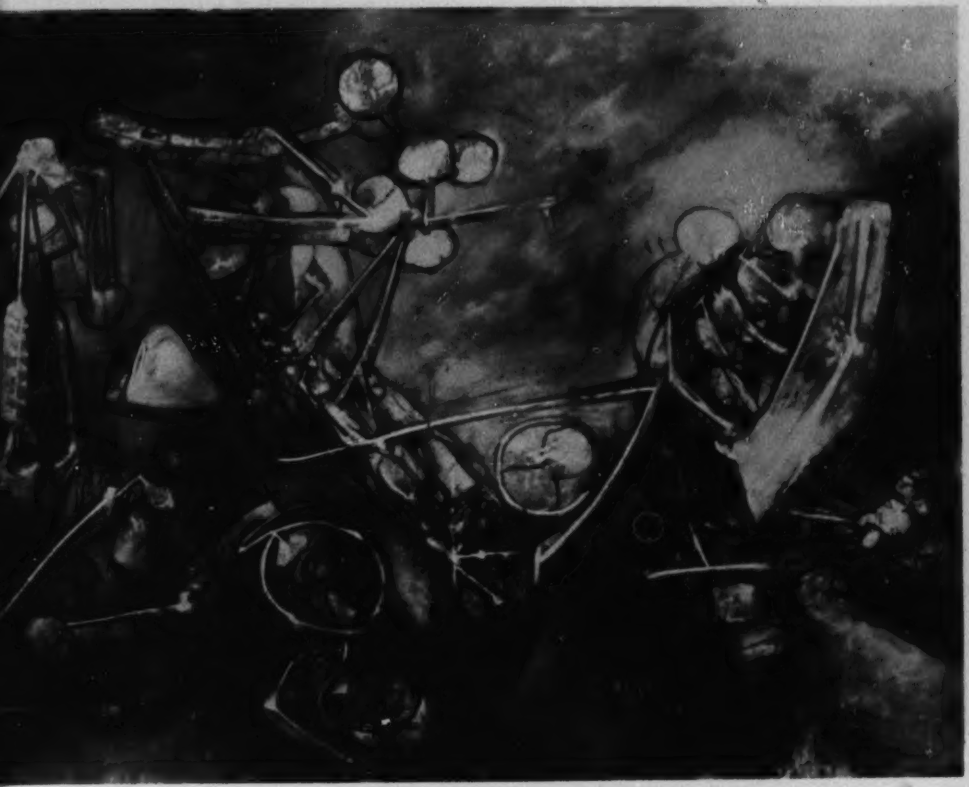
17 's Nachts objectiveert het zich (s'objective de nuit), Parijs 1955

17 Detail

22 Elf vormen van twijfel, 1957

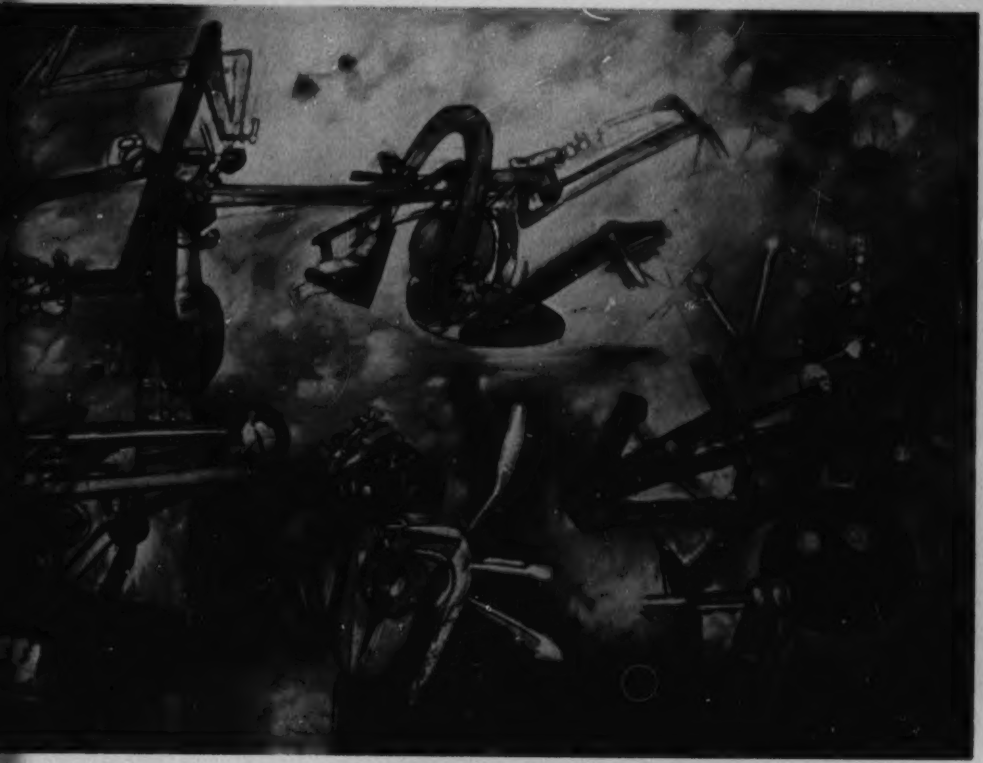
23 La question, Parijs 1957

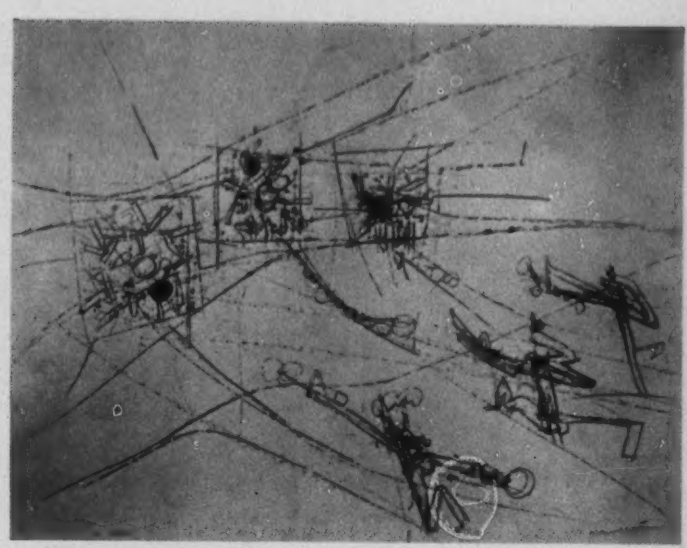
30 La mere m'onde, Boissy 1960



31 Een wereld geven aan het licht, Boissy 1960

32 The so-nicks, Boissy 1960





34 Calibanisch instinct, Boissy 1961

64 Bowlings, Parijs 1961

35 Het ei van het oog, Boissy 1961/62

35 Detail

36 Malitte, Rome 1962

Schilderijen

1 Psychologische morfologie (1938)
72 × 90 cm

2 Psychologische morfologie (1939)
89 × 115 cm

3 Er wordt naar mij geluisterd (New York 1941)
73 × 92 cm
Particuliere collectie, Parijs

4 Psychologische morfologie (Roes van Eros) (1943)
53 × 66 cm

5 Weten, geweten en geduld van de glazenmaker (New York 1944)
203 × 453 cm

6 Erbij zijn (Etre avec, Being with) (New York 1945/46)
222 × 455 cm

7 Toevalligheid (Accidentality) (New York 1946)
195 × 250 cm

8 L'octrui (1947)
135 × 195 cm
Galerie du Dragon, Parijs

9 Hoe dan ook (How-ever) (New York 1947)
218 × 365 cm

10 Het geweld van de tederheid
(La violenza della dolcezza) (Cannes 1949)
200 × 297 cm
Op achterzijde: je m'honte

11 De opwekker (Rome 1951)
202 × 295 cm
Op achterzijde: Arms opened like open eyes 55

12 De rozen zijn mooi (Rome 1951)
202 × 282 cm

13 Het op de handen lopen
(Het proces-Rosenberg) (1952)
120 × 182 cm
Collectie J. G., Parijs

14 Morningness (1953)
120 × 175 cm

15 De verkondiger (Parijs 1954)
200 × 300 cm

16 Zijn armen openen zoals men zijn ogen opent
(Parijs 1954)
200 × 295 cm

17 's Nachts objectiveert het zich
(S'objective de nuit) (Parijs 1955)
202 × 300 cm

18 L'Entrée (1955/6)
145 × 200 cm

19 J'ai j'eu (Il passo) (Parijs 1956)
208 × 300 cm

20 La Banale di Venezia (Parijs 1956)
205 × 305 cm

21 Aan de franjes van de droom
(Aux franges du rêve) (Parijs 1956)
200 × 297 cm

22 Elf vormen van twijfel (1957)
202 × 508 cm

23 La question (Parijs 1957)
202 × 300 cm

De titel is een toespeling op de door de Franse instanties in Algerië gevangengenomen journalist Henri Alleg, die in de gevangenis het boek 'La Question' had geschreven.

24 De ongenoemde (1958)
202 × 300 cm

25 's Morgens op Cuba (1956–59)
Triptiek, 203 × 800 cm

26 Etre cible nous monde (Parijs 1959)
205 × 295 cm
(cible = schietschijf)

27 Zon voor wie kan verenigen
(Soleil à qui sait réunir) (Parijs 1959)
205 × 302 cm

28 Zonder titel (1959-60)
200 × 295 cm

29 Drempel van het orgasme (open kubus)
(Parijs 1960)
204 × 298 cm
Op achterzijde: jugement dernier

30 La mère m'onde (ongeveer: De moeder golft mij)
(Boissy 1960)
203 × 295 cm

Een vroeger schilderij van Matta heet 'Elminonde'. Deze titel is de fonetische samentrekking van 'Elle m'inonde' (Zij overstroomt mij).

31 Een wereld geven aan het licht (Boissy 1960)
202 × 300 cm

32 The so-nicks (Boissy 1960)
204 × 302 cm

33 Binnenste buitenkanten (1961)
200 × 298 cm

34 Calibanisch instinct (Boissy 1961)
205 × 282 cm

35 Het ei van het oog (Boissy 1961-[illegible]
203 × 300 cm

36 Malitte (Rome 1962)
200 × 290 cm

37 Trinicitta (1962)
Triptiek, 188 × 180 cm, 180 × 38[illegible]
188 × 180 cm

38 De ruimte van de soort (Lo spazio [illegible]
(1959–1963). Een cyclus, waarva[illegible]
– 'Work in Progress' – aan Joyce [illegible]

a Etre atout 200 (202) × 801 cm
b Eros sapiens 200 × 793 cm
c Lo spazio della specie 200 × 780 [illegible]
d Etre hommonde 200 × 785 cm
Waarschijnlijk een fonetische woo[illegible]
Etre au monde = op de wereld zijn

Tekeningen en gouaches

Zonder titel (Parijs 1937)
50 × 65 cm

Zonder titel (Parijs 1937)
50 × 65 cm
Collectie J. G., Parijs

The horbites of Patricia (1940)
65 × 50 cm
Collectie M. Clarac-Sérou, Parijs

Zonder titel (New York 1941)
19,5 × 54 cm

De piloot en de harpij (1942)
59 × 73 cm

Polygamie van de ruimte (1942)
58 × 74 cm

De dag is een aanslag (1943)
57 × 72 cm

Toegift bij 'La Parole est à Péret' (1944)
52 × 70 cm

De grote doorschijnende wezens (1944)
8 × 74 cm

achtelijke verkrachting (1945)
26 × 100 cm

oorstudie 'Being with' (vgl. cat. no. 6) (1946)
6 × 74 cm

50 Zonder titel (New York 1948)
43,5 × 39,5 cm
Opschrift: trapper

51 Zonder titel (Rome 1950)
25 × 32,5 cm
Opschrift: The endless non

52 Beul (1952)
50 × 67 cm
Opschrift: the best ONE, what dominates us (money) l'instinct du troupeau

53 Beul (1952)
50 × 67 cm

Opschrift: Terregarde pour que la raison humaine comprenne les mouvements et les aspects contradictoires du réel s'euxmouvoir – con-moving con-movente

54 Zonder titel (Parijs 1954)
50 × 70 cm

55 Brauner, de gast (Parijs 1959)
50 × 65 cm
(In samenwerking met Victor Brauner)

56 Panarea
50 × 65,5 cm

57 Zonder titel (Saint-Tropez 1959)
50 × 65 cm

58 Strand van Saint-Tropez (1959)
50 × 65 cm

59 Zonder titel (Panarea 1960)
50 × 65 cm

60 Zonder titel (Panarea 1960)
50 × 65 cm

61 Zonder titel (Panarea 1960)
48 × 66 cm

62 Zonder titel (Panarea 1960)
48 × 66 cm

63 Parata (Parijs 1961)
50 × 65 cm
Opschrift: the dissenters

64 Bowlings (Parijs 1961)
50 × 65 cm

65 Ramountcho (Parijs 1960)
Opschrift: dar a la luz un mondo (vgl. cat. no. 29)

66 Wagner (Parijs 1959)
50 × 65,5 cm

67 De rechter (Parijs 1961)
50 × 65 cm

68 Cuba, si (Parijs 1959)
48 × 66 cm

69 Télévisation occidentale (Parijs 1960)
50 × 66 cm

70 Asymétrie d'aspect (Parijs 1961)
46 × 38 cm

71 Panarea 1961
46 × 38 cm

Opschrift: pensée sur plusieurs fr

72 La maison minimal de l'homme
(Parijs 1961)
50 × 65,5 cm

73 Lo spazio della specie (II) (Pan
46 × 76 cm

74 Lo spazio della specie (III) (Pan
56,5 × 76 cm

75 Il treno di Giulio (Panarea 1962)
46 × 76 cm

76 Cuba amor (Parijs 1962)
50,2 × 63,5 cm

Opschrift: I have been told to reas
– where the souls grow wild – whe
I am a man no more, no more. Now
only your self and my self

77 Zonder titel (Panarea 1962)
46 × 76 cm

78 Zonder titel (Parijs 1963)
46 × 76 cm
Opschrift: aspire au monde – HOM
pour véifier une hierarchie

79 Zonder titel (Parijs 1962)
50 × 65,5 cm

80 Zonder titel (Parijs 1962)
50,5 × 65,5 cm

81
82
83
84
85

Zonder titel (Parijs 1962)
50 × 66 cm

Zonder titel (Parijs 1962)
50 × 65,5 cm

Nasser o no nacer (Havana 1963)
43 × 56 cm

Opschrift: La karga de nacer
nacer = geboren zijn. De titel is een toespeling op Hamlets vraag

Zonder titel (Parijs 1963)
48,5 × 66 cm

Opschrift: conscience politique malheureuse

La zafra (De suikeroogst) (Havana 1963)
43 × 56 cm

Opschrift: ciencia, conciencia, paciencia

Werken zonder vermelding van bezitter zijn het eigendom van de kunstenaar.
Maten: hoogte × breedte.

Wij danken voor de totstandkoming van deze tentoonstelling de kunstenaar, uit wiens bezit het grootste deel van de geëxposeerde werken afkomstig is.

Onze dank gaat verder uit naar de heer Werner Hofmann, directeur van het Museum des 20. Jahrhunderts in Wenen, voor de toestemming zijn uitvoerige beschouwing over Matta's werk als inleiding in de catalogus af te drukken.

De organisatie van de tentoonstelling, die in ongeveer dezelfde samenstelling in Bologna, Wenen en Düsseldorf te zien was, lag in handen van Michael Hertz te Bremen.

VICTORIA AND ALBERT LIBRARY

BDG
25 . II . 64

Foto's: Adalbert Komers-Lindenbach Wenen
Clichés: Koningsveld Amsterdam (zwart-wit) Zincotecnica Bologna (kleur)
Druk: Stadsdrukkerij Amsterdam
Verzorging: Wim Crouwel GKf (TD ass.)

MATTA